

Nosferatu. Revista de cine

(Donostia Kultura)









In the mood for Wong

Mundu guztiko zinema-jaialdietako ohizko kritika eta publikoa hamarkada batez geroztik txunditutа utzi badu ere, bere azken filmari esker, ***In the Mood for Love*** *(iazko lan gogoratuenetako bat) ezagutu du publiko zabalak Wong Kar-wai, garai batean kultuko zuzendaria, gehien-gehienek ere ez baitzuten bere haurtzarotik Hong Kong-en finkatutako zinegile honen aurreko obra ezagutzen.*

Antonio Weinrichter

Los cineastas, y las generaciones o "movimientos" cinematográficos descubiertos en el circuito de los festivales internacionales (una caja de resonancia que a veces recalienta demasiado las reputaciones), pueden alcanzar su punto de fusión con un título que los acerca a un público más amplio sin perder las virtudes que en su momento celebró la capilla de iniciados festivaleros. En el caso del hongkonés Wong Kar-wai ese punto lo marca **Deseando amar** (*Huayang Nianhua / In the Mood for Love*, 2000), la película con la que ha pasado de cineasta de culto a director de éxito, al menos en países como

Francia, donde ha sido vista por casi un millón de espectadores (incluso en España ha merecido el privilegio de ser doblada, sin duda con vistas a una explotación mayoritaria).

Es difícil explicar las razones de ese eco popular en un público que por fuerza desconocerá el cine anterior de Wong, formal, que no temáticamente, muy distinto, y desde luego menos asequible que esta hermosa historia de amor que protagonizan Maggie Cheung y Tony Leung, dos de los actores habituales del director. La fascinación puede provenir del "exotismo" de ver a dos guapos actores chinos en una sensual recreación del Hong Kong de los años 60 -el pase de modelos de *cheongsam* que hace Cheung a lo largo de la película es una memorable actualización del efecto-kimono (1) que ejerce el cine oriental de época-. O del carácter genuinamente romántico -en una época en la que el cine occidental, como diría Stanley Cavell, ya no sabe tratar el romance- de una historia que sabe generar un fuerte suspense sexual, culminado en un genuino *climax interruptus*, manteniendo hasta el límite del minimalismo una misma situación de deseo aplazado. Se dice que su argumento es comparable al de **Breve encuentro** (*Brief Encounter*; David Lean, 1946) -una pareja de clase media vive una pasión siempre reprimida por los buenos modales-, pero la intensidad de la expresión del anhelo amoroso recuerda un precedente mucho más cercano, **Rosa roja, rosa blanca** (*Hong Meigui Bai Meigui / Red Rose, White Rose*, 1994), del también hongkonés Stanley Kwan. Lo que parece indudable es que la película, narrada con los colores vívidos de un recuerdo idealizado, en donde la imagen del ser deseado flota literalmente (a cámara lenta) como *"suspendido en un tiempo memorializado, cargado de elegancia"*, en elocuente descripción de Shelly Kraicer, pone en marcha un resorte de nostalgia no tanto por el género romántico como por las resonancias personales que la memoria de un deseo vivido dispara en el espectador. La situación que describe casi ritualmente **Deseando amar** evoca, en efecto, el poema de Kavafis (2) sobre la permanencia en la memoria del momento del deseo más que del de su consumación:

"Ahora que todos ellos son cosa del pasado
casi parece como si hubieras satisfecho
aquellos deseos -cómo ardían,
recuerda, en los ojos que te contemplaban;
cómo temblaron por ti, en las voces, recuerda, cuerpo".

No importa que Wong rodara el encuentro amoroso de la pareja, que produjo el hijo con el que vemos a Cheung en las escenas finales: después lo quitó del montaje final porque supo ver que la verdadera intensidad del relato estaba en la tensión anterior. La universalidad de la película puede provenir de poner en escena un sentimiento verdadero, reconocible y frecuentemente oculto en el interior de nuestra biografía sentimental. Wong se centra en algo que el explícito cine actual suele dar por sentado para pasar a la



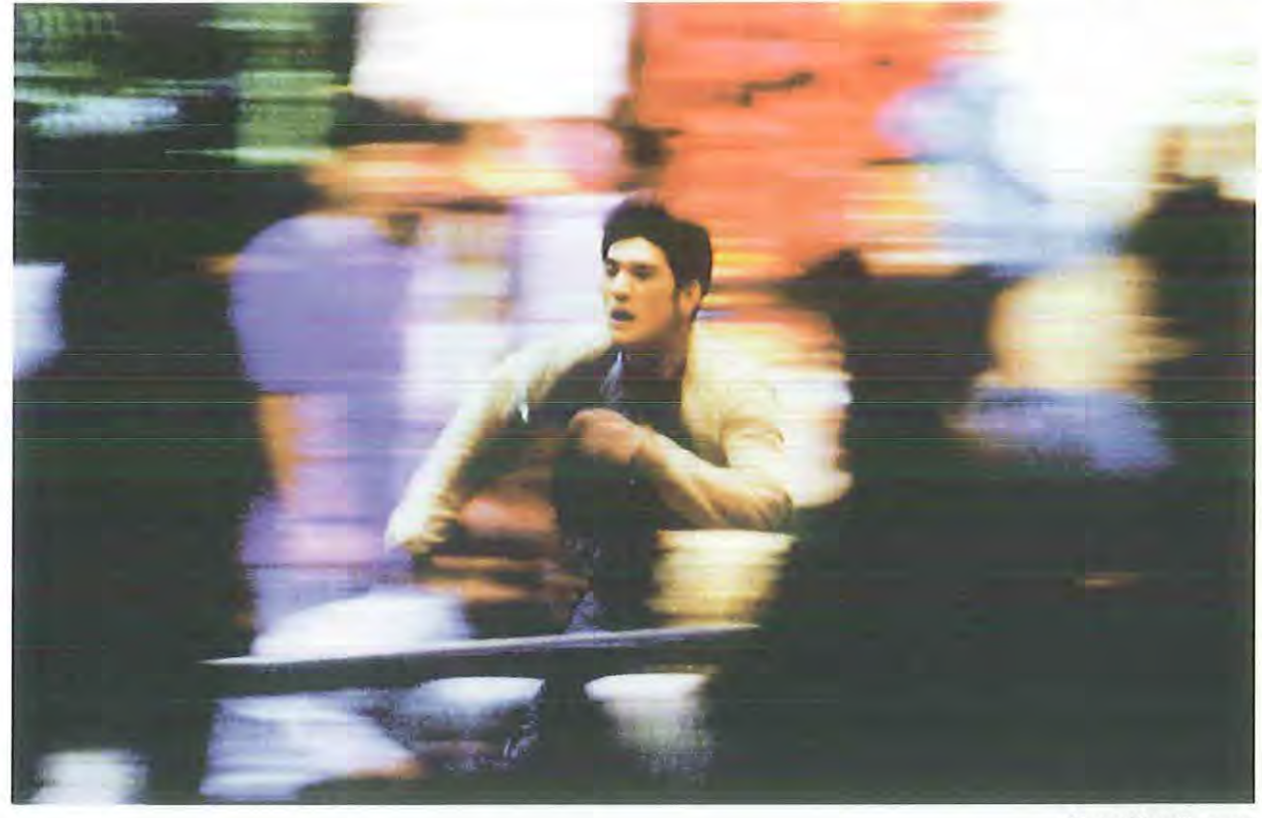
Deseando amar

rutinaria escena sexual de turno. El cineasta sabe que la memoria se fija en la añoranza más que en la posesión del objeto: el lamento por las ocasiones perdidas y el deseo antes de ser saciado, los dos polos sobre los que gira (el montaje final de) la película.

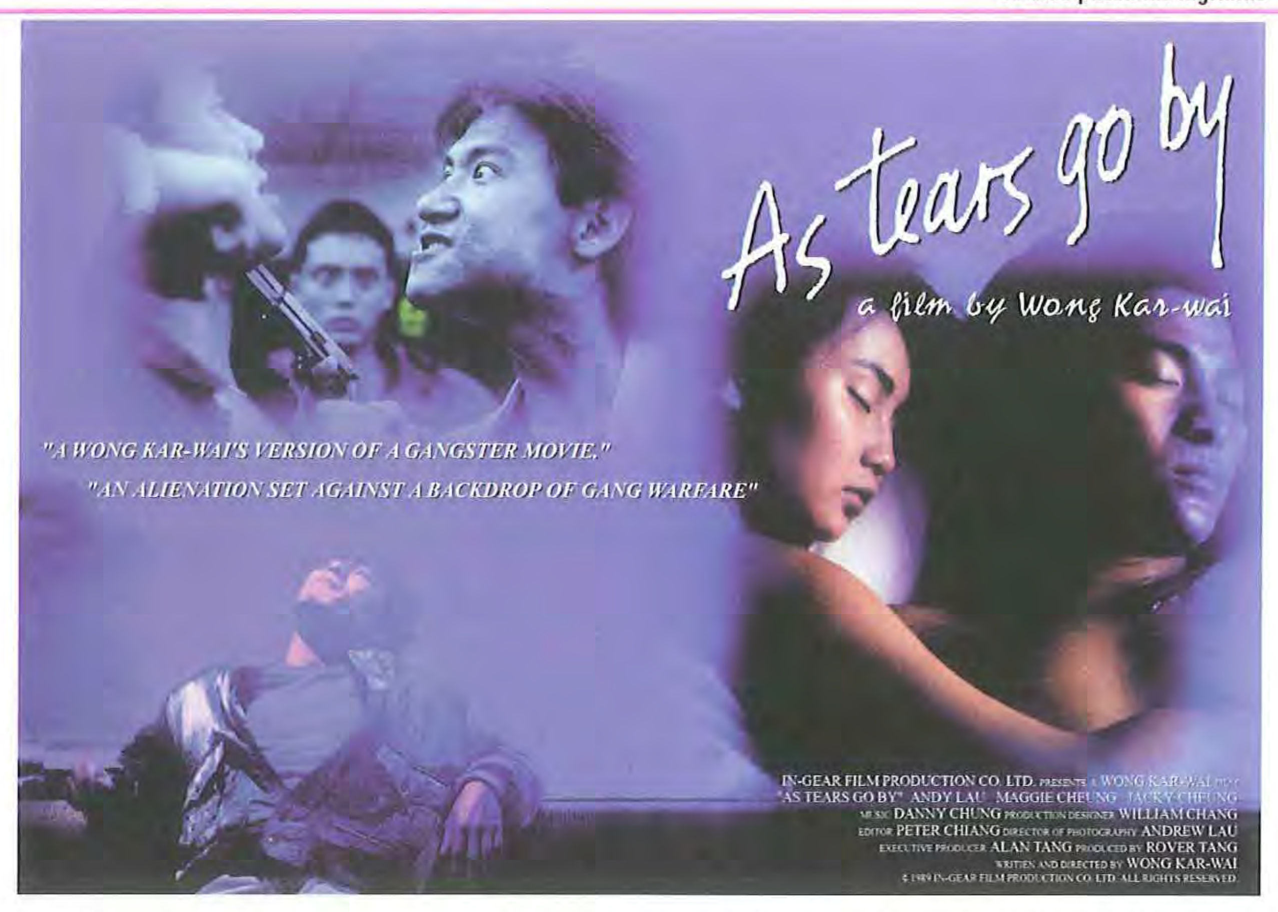
Por supuesto, la memoria -y su correlato, el tiempo pasado, el esplendor en la hierba de que hablaba otro poeta, Wordsworth- es uno de los grandes temas del cine de Wong, plagado de personajes añorantes y de escenas que no funcionan como "narración" sino como atmosférica evocación de instantes recordados. En **Días salvajes** (*A Fei Zhengzhuan / Days of Being Wild*, 1991), Maggie Cheung vive obsesionada por su truncada relación con Leslie Cheung. Dice: *"Debo olvidarle a partir de este minuto"*, pero es como dejar el tabaco, vive insomne y cada minuto se le hace eterno en esta película llena de relojes (por su parte, Cheung vive obsesionado no por un amor vivido sino por el amor no vivido de la madre natural que nunca conoció). Los dos policías de **Chungking Express** (*Chongqing Senlin / Chungking Express*, 1994) añoran a las dos novias que les han dejado y uno de ellos piensa, en una de esas voces en *off* tan características de Wong, esta idea digna de Chris Marker: *"Si la memoria puede enlatarse, espero que no tenga fecha de caducidad"*. En **Ángeles caídos** (*Duoluo Tianshi / Fallen Angels*, 1995), en el momento de la ruptura, sabedora de que su amante va a comenzar a olvidarla, una llorosa Karen Mok le espeta a Leon Lai: *"Si algún día se te acerca una mujer con un lunar en la cara, podría ser yo"*... Y, por supuesto, **Las cenizas del tiempo** (*Dongxie Xidu / Ashes of Time*, 1994) (un título que valdría casi para cualquier film de Wong), es un laberinto cronológico digno de Resnais habitado por personajes quemados por esas cenizas del tiempo: Maggie Cheung, de nuevo, lamenta no haber pasado la vida al lado de la persona que amaba (Leslie Cheung) y, avisándole de que *"la memoria es la fuente de la inquietud"*, le regala un odre que contiene el vino del olvido. Pero la magia del vino se revela inútil, por supuesto; añorando los viejos días felices, la voz en *off* de Leslie Cheung musita sobre un primerísimo plano de Maggie: *"Si vas a perder algo, la mejor forma de conservarlo es guardarlo en la memoria"*.

Wong Kar-wai es un director cosmopolita. Nacido en Shanghai en 1958, se crió en el barrio de Tsimshatsui, el centro turístico de Hong Kong, lleno de bares con esas *jukeboxes* que saca en sus películas, en donde se mezclaba con indios y occidentales. Se confiesa marcado por *"la cultura de la Séptima Flota"* (3): consumía la música y los cigarrillos y asumía la forma de vida americana, como había hecho unos años antes un Wenders.

A diferencia del primer cine de éste, el de Wong es, de forma muy específica, local. Refleja el dinámico estilo de vida del Hong Kong urbano y superpoblado; su cámara (4) se mueve con agilidad por espacios angostos y apartamentos diminutos, de los que saca el máximo provecho, llegando al paroxismo de la concentración espacial en **Ángeles caídos**,



Chungking Express



rodada íntegramente en gran angular. Por otro lado, frente a la limitación espacial de una ciudad amurallada como Berlín, Hong Kong, que también es una ciudad aislada, ha tenido una limitación temporal señalada por su devolución a China en 1997: esto ha generado un síndrome de "fecha de caducidad" del que se tiende a leer metáforas en las películas producidas en la colonia según se acercaba dicha fecha.

El cine de Wong refleja este particular sistema de coordenadas. De la limitación espacial surge el constante cruce e interacción de personajes (el roce al compartir dos cuartos alquilados de un mismo piso que pone en marcha la anécdota de **Deseando amar**) y la exacerbación urbana de películas nocturnas e insomnes como **Chungking Express** o **Ángeles caídos**. De la limitación temporal, una hipoteca del futuro que añadir a la del pasado que pesa sobre sus personajes, se deduce una mentalidad vital provisional o incluso de crisis ante el cambio inminente, que se puede rastrear en la inestabilidad de las relaciones que establecen sus personajes y, desde luego, en los viajes que emprenden al final de las películas: a Filipinas en **Días salvajes**, a California en **Chungking Express**, a Angkor Wat en **Deseando amar**... En 1997, año de la "devolución", el propio Wong viajó a Buenos Aires, en las antípodas de Hong Kong, para rodar **Happy Together** (*Chunguang Zhaxie / Happy Together*, 1997), que a su vez culmina con un doble viaje final a Iguazú y a Tierra de Fuego (y un epílogo que muestra el regreso a la colonia vía Taipei); Wong ha comentado que cuando se dio cuenta de que la frase que se dirige una y otra vez la conflictiva pareja de amantes (*"¿Volvemos a empezar?"*) ofrecía una lectura transparente sobre el cambio en la colonia, estuvo tentado de quitarla del montaje final (5). Resulta muy significativo también que en su siguiente proyecto se propusiera cruzar la recién abolida frontera: se titulaba "Summer in Beijing" y el rodaje fue bloqueado por las autoridades chinas (6). Y la película que está rodando este año se llama "2046", fecha que corresponde al futuro 50 aniversario de la devolución de Hong Kong.

Wong ocupa un lugar muy especial dentro del contexto del cine hongkonés, una vigorosa industria autóctona con un fuerte implante popular que, quizá por eso mismo, no ha generado "autores" (Ann Hui como cabeza de una nueva ola en los años 80 , y luego nombres aislados como Stanley Kwan o Fruit Chan, son algunos de los pocos que han trascendido). Tras escribir en 1987 para Patrick Tam el guión de **Final Victory**, Wong debuta un año después como director con **Cuando pasen las lágrimas** (*Wangjiao Kamen / As Tears Go By*), segunda entrega de una pretendida trilogía gangsteril cuya última parte no llegó a rodarse. Se trata de su película más genérica, un rutinario intercambio de violencia entre los dos protagonistas y una banda rival, en el que cada provocación conlleva un ajuste de cuentas mayor



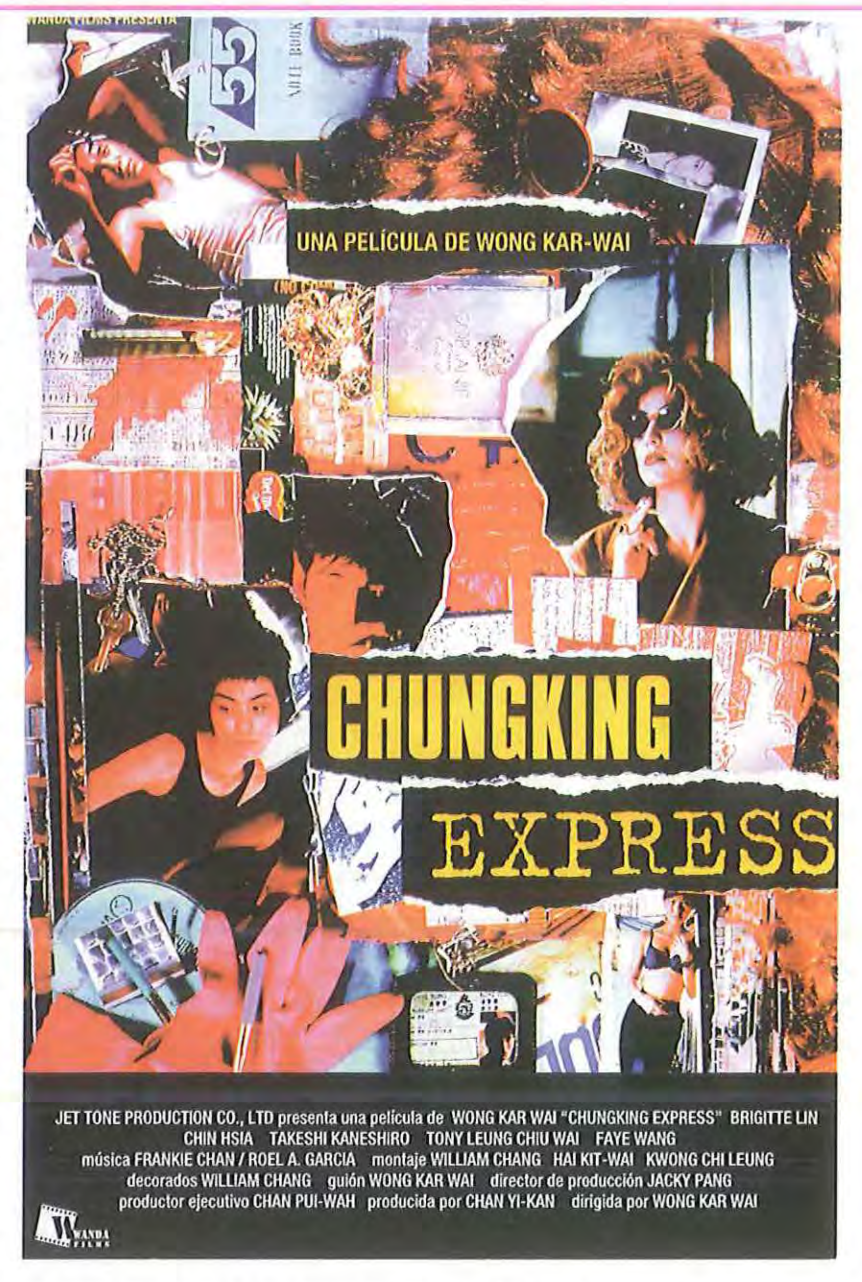
hasta la tragedia final. En sus siguientes películas, la causalidad, la motivación de los personajes y, por tanto, la narración no volverán a seguir un encadenamiento de formaciones genéricas tan cerrado y previsible (es cierto que hay un interludio amoroso sorprendentemente largo -signo de libertad narrativa- entre Andy Lau y Maggie Cheung, que forman la primera de sus parejas fallidas, pero se trata de una relación tópica entre "ingenua" y "hombre condenado"). Sin embargo, la película, que no carece de encanto, fue escogida por la Semana de la Crítica de Cannes, marcando el comienzo de la triunfal andadura de Wong como autor internacional; fue también un éxito de taquilla, el único que tendría hasta **Chungking Express** y, ahora, **Deseando amar**.

Días salvajes fue un fracaso local y no le consolidó fuera. Vista ahora parece algo incomprensible pues todo lo que hoy representa Wong ya se contiene en ella: la fotografía de Chris Doyle, sobre todo en el segmento filipino; la voz en *off* que no comenta la acción "desde fuera" sino que surge siempre de la subjetividad de los personajes, supliendo los diálogos y creando relaciones de sentido tangenciales, elusivas, poéticas, con imágenes que muestran a los actores "posando", más que interpretando, estados de ánimo (*moods*) de melancolía (Maggie Cheung) o apatía (Leslie Cheung); la profusión de música, latina, como en **Happy Together** o **Deseando amar**; y, sobre todo, la construcción poliédrica de un argumento que cambia de punto de vista sin cesar: vemos a la sumisa Maggie enamorarse de Leslie, a éste dejarla por la más extrovertida Carina Lau, al policía Andy Lau consolar a Maggie en sus



Las cenizas del tiempo

rondas nocturnas hasta enamorarse de ella... y al mismo Lau reaparecer luego en Filipinas convertido en marinero e iniciar una extraña amistad con Leslie. Ésta es la película en la que Wong descubre su capacidad para experimentar con la línea narrativa y edificar la historia como una suma de bloques; le aburre seguir un guión (de hecho, no suele escribirlo previamente y en algunos casos no "encuentra" la historia ni siquiera en el rodaje sino en la propia sala de montaje), le gusta discutir las escenas a rodar con Doyle en función de criterios musicales más que argumentales, y en general prefiere plantearse el diseño de la historia a partir de fragmentos o relatos diversos (7), lo que le lleva a privilegiar el momento, el cambio de perspectiva más que la continuidad narrativa, y el estado de ánimo o la "atmósfera" más que la acción descriptiva (el estatismo de los personajes puede venir puntuado por súbitas erupciones de violencia, como en el cine del japonés Kitano). Por eso dice Wong que sus *storylines* no son su punto fuerte y por eso dicen sus detractores que en su cine la narración aparece sofocada por un exceso de inventiva visual.



Las cenizas del tiempo es la peculiarísima contribución de Wong al cine de artes marciales. Historia de samurais y mercenarios en época de hambruna (como Kurosawa), filmada de forma extremadamente manierista (como Leone) y con una complicada estructura acronológica -como Resnais, o como **Memento** (*Memento*; Christopher Nolan, 2000) pero sin manual de instrucciones- que la hace imposible de captar en una primera visión, la película alterna dos tipos de narración: escenas intimistas y estáticas en las que media docena de personajes heridos de amor lamentan sus penas (es decir, la escena "primaria" del cine de Wong) y secuencias de combate absolutamente distorsionadas en las que la "acción" llega al límite visual de lo no figurativo. Este segundo tipo de escenas ofrecen un ejemplo de manual del viejo binomio autorista "Autor vs. Convenciones de género", si bien hay que puntulizar que el género que desmonta Wong ya estaba de por sí lo suficientemente formalizado, habiendo generado una forma de narración astillada e hiperbólica de la que esta película ofrece sólo una posible vía de exacerbación hacia lo "abstracto" (la ¿novedad? está en que los protagonistas de este relato épico aparecen ligeramente neurotizados). Igual de interesantes son las escenas de inacción, en donde los héroes se enfrentan sólo a su memoria: la figura emblemática del manierismo rampante que rige en estos segmentos del film podría ser esa pajarera de bambú que proyecta un juego de luces y sombras sobre los primerísimos planos de los actores, en una versión actualizada del *cookalourus* que utilizaba Josef Von Sternberg para sus célebres primeros planos (8).

La complicada filmación de **Las cenizas del tiempo** en un desierto de China fue el primero (luego vendrían los de **Happy Together** y **Deseando amar**) de los rodajes inacabables de Wong... y el origen de **Chungking Express**, que filmó en una docena de semanas antes de terminar el rodaje anterior. Tan especiales condiciones

(hacer deprisa una película ligera y pequeña para compensar la pesada maquinaria dramática y organizativa de **Las cenizas del tiempo**) se reflejan en la milagrosa sensación que produce **Chungking Express** de ver una película que a cada momento parece descubrirse a sí misma: sensual, inteligente y sencilla; violenta, introspectiva y llena de momentos de casual revelación; lírica, caprichosa y morosa... Evoca la frescura del primer Godard, no sólo por su abandono adolescente sino por la impresión de estar reinventando el cine con recursos formales que muchos encontrarían dudosos. Wong es, en efecto, un director que vuelve a utilizar el *jump-cut* (corte dentro del plano) cuando esa técnica ya no "pertenece" a Godard sino que es un recurso rítmico de la publicidad y del *videoclip* (9).

De golpe para los que le descubrieron aquí y vieron prolongarse la fascinación en sus sucesivas **Ángeles caídos** y **Happy Together**, y de forma más razonada para los que conocían su obra anterior, en particular **Días salvajes**, Wong Kar-wai se convirtió en un fenómeno, un punto de referencia... y un objeto de rechazo para los que aceptaron mal tan súbita moda (10). Lo cierto es que desde entonces es un nombre ineludible en la historia del cine de los años 90, la década de la ruidosa irrupción del cine oriental, dentro del que Wong representa una instancia muy particular. Es, en efecto, cosas diferentes para distintas personas. Es un cineasta del *world cinema*, autor de una obra autóctona cuyo público natural es la cohorte internacional del cine de arte-y-ensayo. Es un artista semi-popular, según la añeja definición del crítico (de *rock*) Robert Christgau, que marca tendencias pero no encaja en las estrategias de *marketing* porque no funciona según los parámetros de la industria.

Es también un director de culto con un fuerte componente *pop* que empieza por su propia apariencia física (11): titula sus películas con nombres de temas de *rock* (**Cuando pasen las lágrimas**, **Happy Together**, **Deseando amar**); incluye en sus repartos a estrellas del *pop* cantonés (Leon Lai, Takeshi Kaneshiro, Jacky Cheung, la simpar Faye Wang de **Chungking Express** y el propio Leslie Cheung) y hasta a ex-*misses* Hong Kong (Michelle Reis y la propia Maggie Cheung), de los que suele arrancar inesperados trabajos interpretativos en inspiradas opciones de *casting*; y tiene un oído infalible (que le envidiaría Tarantino) para los temas musicales que incluye en sus películas. Sobre dichos temas construye secuencias enteras en las que a menudo oímos también sus características voces en *off*, logrando una peculiar fusión de introspección psicológica y de atmósfera plástica y rítmica, en una conjunción de los modelos presuntamente incompatibles del cine-de-autor y el *videoclip*.

Esa mezcla prohibida de modernismo (en la actitud frente al guión, en la respuesta instintiva a los escenarios de rodaje, en la forma de estructurar sus historias, etc.) y de posmodernismo (la estética de la MTV, la práctica de todas las formas posibles de distorsión de la imagen y del tiempo en sus películas), unida por supuesto a la brillantez de la ejecución -estamos hablando de un cineasta que rueda con el instinto infalible de un músico de *jazz*: todo "le entra", aunque vaya contra las reglas del libro de estilo- es lo que hace de Wong Kar-wai un caso tan fascinante y nos obliga a encarar su cine replanteándonos algunas ideas que podamos tener sobre el estado de la narración audiovisual.

En **Deseando amar**, el anhelo de una pareja a la sombra de otra pareja (la que presumen que han formado sus respectivos esposos) lleva a Maggie Cheung y a Tony Leung a inventar un particular lenguaje indirecto: se hablan de usted entre sí y se tutean cuando imaginan/escenifican la relación de los "otros". Este juego de lenguaje evoca los que practica Wong en su cine: director posmoderno (dicho en su sentido sustantivo), sabe que ya no puede contar una historia como si fuera la primera vez pues ese "como si" sería ya una impostura posmodernista -ahora es adjetivo- que enmascararía la perdida inocencia de la ficción. Pero Wong no reacciona a esta pérdida con angustia y recurre a todo tipo de artificios estéticos, en especial los que definen la época en la que vive, quizá porque intuye que es la única for-



Happy Together

ma de restituirla, de mirarla. A diferencia de sus colegas modernistas no teoriza sino que rueda sin complejos. Habrá quien no comparta su postura, quien no vea su cine así. En todo caso, es un placer ver sus películas: son música para los ojos. *In the mood for Wong.*

JET TONE PRODUCTION CO., LTD presents a film by WONG KAR-WAI

墮落天使

fallen angels

LEON LAI MING • TAKESHI KANESHIRO • CHARLIE YOUNG • MICHELE REIS • KAREN MOK • music by FRANKIE CHAN and ROEL A. GARCIA • editors WILLIAM CHANG and WONG MING LAM • production designer WILLIAM CHANG • screenplay WONG KAR-WAI • stunt coordinator POON KIN-KWUN • director of photography CHRISTOPHER DOYLE • associate producer JACKY PANG YEE-WAH • executive producer WONG KAR-WAI • producer CHEN YI-CHENG • director WONG KAR-WAI

NOTAS

1. Ver, en *Nosferatu* 11, "Ante la puerta de Rasho", en donde sugiero que dicho efecto neutraliza el rechazo a identificarse con quienes no son blancos merced a una *"estilización en la que la lejanía cultural se funde con la temporal bajo el manto de raso de lo exótico"*.

2. Cito de la traducción de José Mª. Álvarez *Poesías completas*, de Konstantino Kavafis. Hiperión. Pamplona, 1976.

3. Entrevista con Tony Rayns, en "Poet of Time". *Sight & Sound.* Septiembre 1995.

4. Que es la de su inseparable Chris Doyle, el australiano responsable del inimitable -pero imitado- estilo visual del cine de Wong, exceptuando la primera y la última de sus siete películas, así como el primer segmento de **Chungking Express**. El otro gran responsable del aspecto y el ritmo de su cine es William Chang, director artístico desde su *opera prima* y montador desde la tercera, **Las cenizas del tiempo**.

5. También podía haber quitado el *reggae* que se oye en un *jukebox* de **Chungking Express** tres años antes: *"It's not everyday we gonna be the same way / There must be a change"* es un estribillo que vale tanto para las parejas que muestra como para la ciudad en la que viven.

6. Puede contemplarse el *affiche* previsto para la película en la página 29 del especial de *Cahiers du Cinéma* "Made in China" (1999, sin fecha mensual). La iban a protagonizar la memorable pareja de **Deseando amar**, Maggie Cheung y Tony Leung.

7. De hecho, Wong concibió **Días salvajes** como una historia en dos episodios; del segundo sólo queda una secuencia, la última del film, que muestra a Tony Leung solo en su cuarto (dado que el actor no ha aparecido en ningún momento anterior de la película, el efecto es chocante). Algo similar le ocurrió con **Chungking Express**: concebida originalmente como una historia en tres episodios, acabó rodando sólo dos; el tercero, desarrollado, se convirtió un año después en **Ángeles caídos**.

8. Ver *The Parade's Gone By*, de Kevin Brownlow. University of California Press. 1968. Página 207.

9. Un completo repaso, imposible de esbozar aquí, al repertorio de recursos formales del cine de Wong, que incluye una explicación de cómo rueda sus espectaculares escenas de acción, se puede encontrar en el último libro de David Bordwell: *Planet Hong Kong*. Harvard University Press. 2000. Páginas 270-289.

10. En algunos sitios no ayudó mucho que uno de los *fans* fatales de la película fuera Quentin Tarantino, quien llegó a formar una compañía llamada Rolling Thunder, afiliada a la poderosa Miramax, para distribuirla en Estados Unidos. Asociado a tal intermediario, Wong sufrió de forma injusta y decididamente miope el rechazo (también injusto) que entonces generaba la "tarantinitis".

11. Wong tiene una imagen muy *cool*, asociada a esas gafas negras que nunca se quita. Los curiosos pueden verle con gafas "de ver" en el catálogo de la Semana de la Crítica de Cannes de 1988: pierde mucho.